

CULTURA, POLÍTICA E MERCADO: O CINEMA NACIONAL NA ERA VARGAS

*Paula Assis**

RESUMO: O artigo analisa as condições sociais da produção do cinema nacional, especificamente durante a “Era Vargas” (1930-1945), buscando compreender as características da formação do mercado cinematográfico brasileiro. O período se destaca na história do cinema brasileiro por marcar o início das intervenções estatais no setor. Procuramos demonstrar que, durante a época em questão, a intervenção estatal acabou fomentando disputas políticas entre os setores envolvidos no segmento, principalmente entre exibição e produção. Para entender as relações entre cinema e Estado, focamos nossa atenção nos processos e conflitos envolvidos tanto na formação da burocracia estatal na área, quanto na formulação e instituição de medidas legislativas que visavam regulamentar o mercado. Verificamos que, as relações travadas entre o governo getulista com certos segmentos sociais resultaram na transformação de uma elite cultural em uma elite política, que aliada ao Estado trabalhou na consolidação de certas ideologias que contribuíram prioritariamente para a sustentação do regime político. Entre elas, uma concepção específica do uso instrumental do cinema, como meio reproduzidor de certos valores que sustentavam a ideologia do governo em questão.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, Brasil, Getúlio Vargas, burocracia estatal, ideologia.

ABSTRACT: The article analyzes the social conditions of production of national cinema, specifically during the government of Getúlio Vargas (1930-1945), seeking to understand the features of the formation of the Brazilian film market. The period stands out in the history of Brazilian cinema to mark the beginning of state intervention in the sector. We demonstrate that, during the years in question, state intervention ended fomenting political disputes between the sectors involved in the segment, mostly between exhibition

* Mestranda em Sociologia – UFPR.

and production. To understand the relationship between cinema and State, we focus on processes and conflicts involved both in the formation of the state bureaucracy in the area, and in the formulation and imposition of legislative measures aimed at regulating the market. We found that, the relationships established between the Vargas government with certain social segments resulted in the transformation of a cultural elite in a political elite that the state worked together in the consolidation of certain ideologies that contributed primarily to support the political regime. Among them, a specific conception of the instrumental use of cinema as a means of reproducing certain values that supported the ideology of the government in question.

KEYWORDS: government of Getúlio Vargas; cinema; brazilian cultural politics.

INTRODUÇÃO

O presente artigo é parte de uma pesquisa em andamento sobre a relação entre Estado e cinema durante o governo de Getúlio Vargas, momento expressivo pelo fato de marcar as primeiras intervenções do Estado brasileiro nas questões cinematográficas. O estudo realizado concentra-se nas condições sociais da produção do cinema nacional, onde se busca compreender as características da formação do mercado cinematográfico brasileiro, o qual, no período em questão, era marcado por diversas disputas políticas entre os setores envolvidos neste segmento – exibição e produção. Para entender as relações travadas entre os principais envolvidos com o cinema e o Estado, esta abordagem vai dar atenção aos processos e conflitos envolvidos tanto na formação da burocracia estatal na área, como na formulação e instituição de medidas legislativas que visam regulamentar o mercado.

Mas, para empreender tal análise, não se pode ignorar o contexto histórico específico com o qual estamos lidando, pois a intervenção estatal no cinema esteve relacionada à lógica política da “Era Vargas”, que defendia a industrialização do país e também uma reformulação da economia, na tentativa de promover o desenvolvimento nacional. O cinema foi incorporado ao projeto governista de industrialização, daí sua importância em ter sido reconhecido oficialmente com a elaboração

de políticas públicas específicas. Isto ocorreu, principalmente, devido ao seu potencial pedagógico, muito debatido na perspectiva de se utilizar o cinema como meio de comunicação responsável pela instrução das massas, num caráter educativo e formativo. Esperava-se que o cinema ao mesmo tempo realizasse a propaganda oficial do governo e reforçasse valores estratégicos, como o nacionalismo.

Para se compreender os possíveis “usos” do cinema pelo governo Vargas acaba sendo necessário identificar parte da ideologia presente na intervenção estatal neste período (1930-1945). Uma das características presentes neste governo é a de centralizar no Estado o poder da organização social, para tal não se pode deixar de lado as relações estabelecidas entre a burocracia estatal e os intelectuais, todos voltados ao processo de transformação nacional, o que inclui também projetos de caráter “político pedagógico”, que possam dar conta de educar as camadas populares (VELLOSO, 1987). Neste sentido, podemos verificar que, as relações travadas entre o governo getulista com certos segmentos sociais resultam na transformação de uma elite cultural em uma elite política, que aliada ao Estado trabalha na consolidação de certas ideologias que contribuem para a sustentação do regime político.

Sendo que, o que se apresenta aqui, consiste em um fragmento da análise da configuração da produção cinematográfica no período selecionado, não sendo assim, uma análise exaustiva do assunto, já que a investigação ainda esta em realização. O objetivo traçado para tal reflexão possui a intenção de analisar como a atuação política em determinadas áreas, está consequentemente relacionada ao regime político em vigor, e como este processo acaba por influenciar a forma como se dará o incentivo inicial para o desenvolvimento do cinema. Por meio da análise das primeiras políticas públicas no setor de cinema, será verificado em que medida a ideologia adotada pelo governo Vargas influencia e configura a produção cinematográfica nacional do período.

O momento selecionado tem relevância porque é nele que o cinema teve seu potencial político reconhecido pelo Estado, já que passou a ser visto como um instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural educativa e formativa. Do período datam a criação das primeiras entidades de classe

dos profissionais do cinema brasileiro, divididos por área de atuação nos setores de produção, distribuição e exibição. Estas entidades tinham como objetivo organizar a ação política de cada um dos setores. Uma vez que, historicamente, a relação entre o setor de produção cinematográfica nacional e o Estado sempre foi conflituosa, mas ao mesmo tempo inevitável, visto que seria inconcebível o desenvolvimento de nosso cinema em bases minimamente industriais fora do âmbito estatal.

CONTEXTO POLÍTICO DO GOVERNO GETULISTA

Para compreender a atuação estatal no cinema, cabe aqui ressaltar, algumas características específicas do período, verificar o contexto do governo Vargas é importante para se compreender a sua imbricação com nosso objeto de estudo. Getúlio Vargas inicia seu governo, com propostas que perpassam a simples gestão estatal, com sua inserção no poder se dá uma reconfiguração na forma de organização do Estado, que marca, de certa maneira, uma ruptura com a ordem pautada em gestões que o antecederam (PINTO, 1995, p. 49).

O período de seu governo é marcado por grandes transformações sociais, a década de 30 encerra a velha república, e possibilita que novos atores e grupos sociais ganhem maior representatividade na esfera política, tais como a classe média e o proletariado, resultando, portanto, em uma burguesia que vem disputar espaço com as velhas oligarquias, sendo que este novo regime terá que se comprometer a atender os atores emergentes e os já legitimados na sociedade brasileira (RUBIM, 2008). Além disso, temos que levar em conta que as medidas pretendidas pelo plano político getulista estavam diretamente relacionadas com a tentativa de resolver parte dos problemas deixados pela República Velha tais como a crise econômica, que faz com que se repense o modelo de economia agrária e exportadora; e o intuito de romper com o modelo político anterior, que se amparava em uma estrutura oligárquica e de cunho liberal. Tal contexto é demonstrado no seguinte trecho:

O Estado Novo era constantemente colocado em contraposição à Primeira República, principalmente no que diz respeito ao liberalismo político característico do período de 1889 a 1930, responsabilizado por diversos problemas do Brasil. Dentre os problemas listados pelos estudiosos da década de 1930 estavam a desagregação nacional, a falta de adequação do regime político à realidade nacional devido à cópia de modelos estrangeiros, o abandono do interior do Brasil, o sistema eleitoral fraudulento (SCHWAB, 2010, p. 4).

Após a Revolução de 30, Getúlio aliado aos setores militares envolvidos na revolução, como os tenentes, arquitetava a construção do Estado brasileiro. Construção esta que seguiria moldes centralizadores e autoritários, visando uma integração nacional que desse conta de abarcar no projeto governamental a industrialização do país, urbanização, modernização cultural, novos planejamentos econômicos, além de medidas nacionalistas (SIMIS, 2008).

Mas ao analisar o caráter centralizador e autoritário do modelo de governo de Getúlio, principalmente após a instauração do Estado Novo¹ (1937-1945), percebe-se que a ideologia adotada pelo mesmo assemelha-se a tendências políticas europeias, onde se consolidavam formas de governo que se baseavam em uma organização estatal forte, centralizadora, corporativa, que compartilhava com o modelo brasileiro certa antipatia à liberal democracia, e que tinha a intenção de através de mudanças sociais provocar em suas nações o progresso social amparado pela ordem (CAPELATO, 2003).

¹ O governo de Getúlio Vargas se inicia após a Revolução de 30, onde o mesmo assume o poder de forma provisória, sendo eleito de forma indireta em 1934, permanecendo assim no cargo em que já estava. Com a intenção de continuar no poder, entre os anos de 1936-1937, Vargas passa a adotar medidas que visam combater seus opositoristas, já que a Constituição de 1934 não previa a reeleição presidencial. Para atingir seu objetivo em 1937, o então presidente instaura um golpe de estado, que fechou o Congresso Nacional e preparou uma nova Constituição, que estaria de acordo com seus intentos e garantia um controle total do poder executivo.

Alguns eventos históricos, tais como a Primeira Guerra, Revolução Russa, entre outros, bem como suas consequências, despertam preocupações causadas pelas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Fato que acaba por impulsionar o surgimento de correntes de pensamento de cunho conservador, que foram sustentadas por políticos, intelectuais, e por indivíduos que se posicionavam contra o liberalismo político e o modo democrático de governo, o que originou reflexões dedicadas a pensar em maneiras de controle social. Muitos dos regimes conservadores e autoritários que eclodiram neste período carregavam esta ideologia, e consideravam que para se controlar as massas era necessário um regime político que fosse sustentado por um líder que tivesse carisma, capaz de fortalecer o Estado, além de conduzir as massas sob o preceito da ordem. Período que poderia ser caracterizado pela derrocada do sistema liberal, e pela emergência da adoção de políticas voltada para as massas, como sugere Virna Ligia Fernandes Braga (2008, p. 2) no seguinte trecho:

Dulce Pandolfi afirma que a instauração do Estado Novo no Brasil, em 1937, se constituiu em decorrência de uma política de massas, definida após a Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Esse tipo de política, voltada para as classes populares, desenvolveu-se no período entre guerras a partir da decepção com o sistema liberal, considerado incapaz de solucionar os problemas sociais. Esta fase manifestou-se na Europa e em outras partes do mundo como uma crise do liberalismo: os impactos da Primeira Guerra e da Revolução Russa provocaram um conflito de consciência que, por sua vez, resultou em críticas à democracia representativa, parlamentar e de cunho individualista.

No caso brasileiro a situação não tomaria rumos muito diferentes dos apresentados, a ideologia do projeto encabeçado por Vargas, que envolvia um processo de transformação social, estava em consonância com um ideário compartilhado por alguns intelectuais brasileiros, onde se atrelava o desenvolvimento do país ao aprimoramento da educação. Este

projeto educacional estava intimamente ligado ao aprimoramento cultural como um todo, por este motivo vemos neste período certa ênfase em firmar a identidade nacional, com a busca e exaltação de elementos típicos de nossas raízes culturais, e no processo de modernização era incentivado o aprimoramento científico, bem como sua incorporação na vida social. Mas este modelo de Estado que direciona e promove ações sociais, está relacionado com o caráter paternalista que o chefe de Estado encarnava, onde a imagem da gestão estatal é construída como provedora, na medida em que tenta atender as necessidades sociais, ao mesmo tempo em que se preocupa em controlar a convivência social (BOMENY, 2001).

Este planejamento de governo inclui em seu aparato burocrático alguns intelectuais (como Francisco Campos, Azevedo Amaral, entre outros), que acreditavam que para promover a transformação nacional, era necessário que o Estado nacional fosse forte e intervencionista, aliado a um Poder Executivo que se destacasse em relação aos outros poderes, restringindo assim a autonomia dos Estados e municípios.

E no plano simbólico, o Estado Novo, defendia a construção de uma nova forma de nacionalidade, a qual seria construída com base na exaltação harmônica das raças, dos costumes e das tradições, tentando assim criar uma personalidade ao nacional, ideário este que vai de encontro com ideologias defendidas por alguns grupos intelectuais desde os anos 20, que afinados com estas ideias acabam adentrando o universo da burocracia estatal. A relação estabelecida entre a política e intelectuais, em consonância com a ideologia presente no governo Vargas, fica bem retratada por Marina de Castro Schwab (2010, p. 5):

Um governo autoritário se manifesta na organização da sociedade em busca de um consenso, ativo ou passivo, dos atores sociais, alargando as bases sociais do poder e restringindo a área de tomada de decisão (ROLLAND, 2006, p. 99). Para alcançar este objetivo, o governo autoritário procura controlar os meios culturais, assim como os intelectuais que exercem o domínio sobre a cultura. Os articulistas e intelectuais do Estado Novo defendiam a democracia autoritária como uma nova forma de Estado,

humano e protetor, como a solução final para os problemas brasileiros. Esta era a melhor fórmula que se ajustava às condições “objetivas” do território nacional e às condições “subjativas” do homem brasileiro.

Veremos adiante como acabam se relacionando o plano governamental, os ideários da elite intelectual e o papel do cinema neste contexto.

O CINEMA EM MEIO À ELITE INTELECTUAL E O PROJETO GOVERNAMENTAL

A utilização do cinema como meio de promover a educação não se inicia durante o governo Vargas, vários estudos que remontam as primeiras discussões sobre cinema no Brasil mencionam que esta ideologia já se encontrava presente, nas primeiras décadas do século XX. Pode-se conferir como parte de tal debate os periódicos especializados em discutir o desenvolvimento cinematográfico brasileiro. Sendo que, segundo Tais Campelo (2005), era possível encontrar periódicos dedicados a discussão do cinema desde 1913:

Antecedendo o surgimento da *Cinearte* no Rio de Janeiro, surgem os títulos: *A Fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas e Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922). Este fenômeno é paralelo ao desenvolvimento da crítica nos jornais e nas revistas não cinematográficas. *A Klaxon* foi uma das primeiras a trazer as considerações sobre a sétima arte. Nesse interesse, seria acompanhada por outras revistas modernistas, como *A Revista*, de Carlos Drummond de Andrade, publicada em Belo Horizonte entre 1925 e 1926, *Estética*, de Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda, publicada no Rio de Janeiro em 1924 e 1925, *Revista Antropofagia*, de Raul Bopp e Antonio

Alcântara Machado, publicada em São Paulo entre 1928 e 1929.

Muitas destas revistas ao realizar o debate sobre o cinema acabavam propondo sugestões de como seria a forma mais adequada de se utilizar o cinema no Brasil. Como fica exposto acima, pode-se perceber que muitos membros envolvidos nesta literatura, por assim dizer, especializada em artes, eram membros da própria produção cinematográfica, bem como intelectuais e artistas da época.

Desde a Semana de Arte Moderna, pairava no imaginário social dos envolvidos com a cultura alguns temas que impulsionaram este movimento, em seus debates é recorrente a especulação sobre as raízes brasileiras, sendo o ideal de brasilidade um dos elementos que será central em seus anseios. Tais agentes sociais argumentavam serem os mais aptos em conhecimentos sobre nosso país, o que consequentemente acarretava na exposição de seus ideais de desenvolvimento para o país, tanto nas revistas, como em suas produções artísticas.

A inserção dos intelectuais no debate do desenvolvimento e modernização de nosso país acaba por demonstrar que os mesmos se julgavam os agentes responsáveis pela representação cultural-intelectual da população. Uma vez que, como consequência do processo de desigualdade social, uma parcela significativa de indivíduos tinha um grau de instrução formal menor, sendo considerados pelos intelectuais do período, com menor capacidade de se expressarem a respeito de questões políticas e problemas nacionais. Tal fato mostra que esta *intelligentsia* da época se considerava como os verdadeiros condutores das melhorias sociais e políticas brasileiras. Mônica Pimenta Velloso (1987, p. 3) traduz como estes intelectuais do período se auto-representavam: “(...) a constituição da identidade desse grupo, que, historicamente, sempre buscou distinguir-se do conjunto da sociedade. Seja através dos ideais da ciência ou da racionalidade (geração de 1870), da arte ou intuição (geração de 20); imbuídos de vocação messiânica, senso de missão ou dever social, os intelectuais se auto-elegeram sucessivamente consciência iluminada do nacional”.

A importância de retratar a elite intelectual brasileira neste momento consiste justamente por sua inserção, na década de 30, dentro do âmbito estatal. Como já abordado, os ideais de nacionalismo vinham compondo o debate a respeito do Brasil desde o movimento modernista na década de 20. Pode-se perceber que haverá uma confluência entre os ideais e valores destes, com a proposta de governo varguista, uma vez que tanto estes agentes sociais, como o próprio Vargas em sua proposta de renovação do país, tinham a percepção de que nossa nação precisava de unidade e organização. Desta forma, os intelectuais² incorporaram os ideais do regime político de Vargas, uma vez que o identificavam não como um caudilho, mas como um representante dos anseios do povo brasileiro, da mesma forma como eles se auto representavam. A afinidade destas ideias contribuiria no reforço da ideologia do regime varguista, havendo, portanto, uma união entre a política e a cultura.

O ponto de interseção entre os intelectuais e o projeto de governo de Vargas está presente no projeto que se faz no período a respeito da educação, pelo motivo de acreditarem que a reforma do ensino era condição para a consecução da reforma social, como coloca Simis (2008, p. 25): “Os ideais desta *intelligentsia* eram: criação dos cidadãos; reprodução e modernização das elites e desenvolvimento do campo de políticas culturais e da economia política da cultura e comunicação”.

Mas a leitura feita pelo governo Vargas distorce de certa forma o ideal de cultura colocado pelos modernistas, na medida em que esta era interpretada como meio de doutrinação das massas, esvaziada de seu caráter crítico. Assim, os meios de comunicação que seriam utilizados pelo governo eram vistos como suportes de uma imposição cultural classificada

² De acordo com Mônica Pimenta Velloso (*idem*), não são todos os ideais dos modernistas que foram incorporados pelo governo Vargas, tendo sido apropriado na ideologia deste governo às propostas do grupo *verde-amarelos*, a qual era composta por Cassiano Ricardo, Menotti Del Pichia e Plínio Salgado, sendo considerada a vertente modernista de caráter mais conservador do Movimento de 22. Vale ressaltar, que tal fato não exclui a participação no governo de alguns membros com ideias menos tradicionalistas, tal como Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, o que diferencia o poder de influência de tais intelectuais consiste na forma como são absorvidos dentro da burocracia estatal.

pelo Estado e seus colaboradores, necessária ao desenvolvimento do processo civilizatório da população brasileira, dentro dos moldes de educação concebidos pelo regime, isto é, utilizando as mídias de forma a modelar e controlar as informações repassadas para a população. Sintetiza-se muito bem a concepção da educação colocada pelo Estado, neste discurso proferido no ano de 1934, no qual Getúlio “responsabiliza o Estado pela manutenção da ordem moral, da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade (o nacionalismo aqui surge para defender o papel do Estado numa nação atrasada, diferentemente do europeu, que procurava responder ao internacionalismo burguês e operário)” (Simis apud OLIVEIRA, 1982, p. 26-28).

O INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) foi o primeiro departamento a articular o cinema e sua relação com o projeto educativo, utilizando seus filmes como ferramenta de transmissão educativa e ideológica. As produções realizadas por este órgão focavam no processo educativo, na divulgação científica e técnica, unindo tais elementos com a proposta de contribuir para a formação de um novo país. Esta ideia de utilização de cinema como meio pedagógico é anterior à criação deste órgão, educadores como Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, no início da década de 30 já haviam escritos livros onde enfatizavam as contribuições em se usar a nova mídia como instrumento didático, o cinema educativo também foi defendido por revistas cinematográficas e pedagógicas, tais como a *Cinearte e Educação*.

Após o decreto 21.240/32, Getúlio Vargas cria uma comissão presidida pelo ministro Francisco Campos para estudar o problema do cinema e da educação, onde fazem parte desta: Gustavo Capanema, Roquette Pinto, Jonathas Serrano, Adhemar Leite Ribeiro entre outros. Depois de instituído, o INCE contou com a colaboração de vários educadores, tais como Joaquim Canuto Mendes de Almeida, Fernando Azevedo, entre outros. Além de haver, a participação de cientistas que auxiliavam na composição dos conteúdos dos filmes, como por exemplo, Carlos Chagas. Estes participantes diretos e/ou indiretos deste órgão estatal podem claramente demonstrar a parceria entre camadas de uma elite intelectual que passa a atuar politicamente, tal como já foi exposto,

alguns dos acima citados eram representantes também de periódicos especializados em cinema, tal como Mário Bhering, que fazia parte da *Cinearte*.

É importante colocar também que havia diferentes atuações quanto ao projeto educativo, conforme Velloso (1987) verifica-se que o Ministério da Educação, administrado por Capanema, tinha uma abordagem em suas políticas mais voltada para a cultura erudita, denotando interesse pela chamada educação formal, faziam parte do grupo deste alguns representantes do movimento modernista, tais como: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade (chefe de gabinete) e Cândido Portinari. Enquanto que o DIP, que tinha em seu comando Lourival Fontes, dava ênfase em uma política direcionada para a orientação das manifestações da cultura popular por meio do controle que exercia sobre os meios de comunicações.

Na sequência será debatida a atuação específica do Estado, suas primeiras intervenções na área cinematográfica, e os agentes políticos e intelectuais envolvidos em tal projeto.

O PROJETO DE CINEMA CONSTRUÍDO PELO ESTADO

Como parte relevante da política estatal que passa a vigorar com Getúlio Vargas, adota-se como forma de administração política a intervenção em vários setores da sociedade brasileira, sendo o cinema apenas parte de tal processo. O cinema acaba por inserir-se na política desenvolvimentista e nacionalista, como veremos adiante, na medida em que o mesmo poderia vir a ser um instrumento da difusão dos ideais nacionalistas de tal governo.

O cinema teria tido seu potencial político reconhecido a partir do momento em que passou a ser visto como um instrumento pedagógico auxiliar da ação cultural, educativa e formativa. Em 1932, no mês de abril, tiveram início às intervenções do Estado no setor, com o decreto 21.240 trazendo as principais diretrizes para a área. Dentre estas, podemos destacar

aqui a redução das tarifas alfandegárias para filmes virgens e impressos, a nacionalização da censura e a exibição obrigatória de um filme de curta-metragem educativo por programa em sala comercial.

Conforme Anita Simis (2008), o decreto 21.240/1932, abarca em suas regulamentações desde o cinema educativo, em sintonia com as intenções de Vargas, até o cinema de caráter comercial, produzido praticamente sem o incentivo estatal. Portanto, pode-se analisar a partir do conteúdo desta legislação como a política do governo buscava interferir no setor, uma vez que, o conteúdo de tal decreto instaurava a fiscalização da produção cinematográfica nacional, que abarcava desde a censura, até a organização estatal promovida para esta área, além de criar a taxa cinematográfica para a educação popular.

Um artigo em específico de tal decreto, o de número 13, estabeleceu conflitos entre as áreas de produção, distribuição e exibição. O artigo determinava a exibição obrigatória de curtas-metragens em complemento às sessões normais, e foi objeto de oposição por parte dos exibidores e distribuidores estrangeiros, que temiam a criação de barreiras às produções estrangeiras. Quanto aos produtores, concentraram esforços na reivindicação do cumprimento da obrigatoriedade, exigindo que os infratores fossem punidos com multas, além de cobrar a definição de quais seriam as autoridades competentes para impô-las e arrecadá-las.

Como se pode perceber, ao mesmo tempo em que se instauram tais divergências entre as áreas do cinema, tal intervenção estatal pode demonstrar uma característica típica do governo que foi implantado por Vargas. Ao trazer o conflito para o aparato legislativo, o Estado se tornava um mediador intencional destes, assumindo o papel de disciplinador e centralizador das diferenças entre os setores envolvidos com o cinema, caracterizando sua postura “paternalista”, ao mesmo tempo em que ficava à par do que acontecia junto a este setor.

Do período também datam a criação das primeiras entidades de classe dos profissionais do cinema brasileiro, divididos por área de atuação nos setores de produção, distribuição e exibição. Estas entidades tinham como objetivo organizar a ação política de cada um dos setores. Em

janeiro de 1932, foi fundada a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, homenageando Getúlio Vargas com o título de presidente de honra, e no ano seguinte, tivemos a fundação do Sindicato Cinematográfico de Exibidores. Neste cenário que se estabeleceram conflitos entre os setores do cinema nacional, via a ação de suas entidades em torno dos rumos da intervenção estatal no setor.

Seguido do decreto acima mencionado, a atuação do governo continua nos anos seguintes, tal articulação acaba por demonstrar que há um aprimoramento da burocracia estatal para esta área, e fica claro que o governo já havia traçado uma proposta específica para as políticas públicas culturais de cinema, na medida em que nos anos seguintes, tivemos a criação de órgãos estatais dedicados ao setor, como o DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) em 1934, o INCE em 1936, e o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939. Estes órgãos funcionavam basicamente no sentido de implementar a proposta do cinema educativo, seja incentivando a produção privada nesse sentido, seja equipando escolas públicas com equipamentos para exibição dos filmes.

O primeiro órgão criado nesta articulação estatal no que concerne ao planejamento das políticas destinadas a cultura em geral, o chamado DPDC, tinha por objetivo estudar as inovações tecnológicas para o cinema, radiotelegrafia entre outras novidades que poderiam contribuir para a difusão cultural; além de tal atributo conferido a este, coube também a este departamento promover a produção dos filmes educativos; qualificar estes filmes para obtenção de favores fiscais e premiações; e por fim, dirigir a cultura física – maneira como se referiam na época as atividades de desportos. Fazendo-se uso das palavras utilizadas no decreto que criou o DPDC: “A tarefa do novo Departamento deveria ser mais de experimentação, estudando a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos, no sentido de empregá-los como instrumento de difusão”, bem como do aspecto pedagógico: “estimular a produção de filmes educativos, por meio de prêmios e favores fiscais” (SCHWARTZMANN, 1983, p. 62). Mas ao se verificar o teor do decreto 24.651/34, o qual criou o DPDC, constatamos que a maior preocupação

presente neste é justamente a questão do cinema, mesmo com as suas demais atuações em outras áreas (SIMIS, 2008).

O processo de criação do DPDC tem como principal articuladora a escritora Rosalina Coelho Lisboa Miller, a qual ansiava promover a difusão cultural brasileira, na concepção deste departamento estavam envolvidos³: Sales Filho, Roquete Pinto, Fernando Magalhães e Ronald de Carvalho, que juntos buscavam realizar uma comissão que trataria da promoção deste órgão caso junto às autoridades (SIMIS, *idem*). Para o DPDC, ficou acordado que buscando atender as suas funções seria criado um Conselho Consultivo, ao qual caberia discutir e observar os programas culturais, sendo que a censura das produções ficaria a cargo de um grupo de cinco membros do governo, e consentindo com a reivindicação dos envolvidos com a produção cinematográfica (prevista no decreto de criação deste órgão), haveria neste grupo um representante da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos.

No artigo 22, ainda do decreto de 1932, que previa a criação de um órgão nos moldes do que viria a ser o DPDC, seu financiamento era previsto a partir da renda destinada à taxa cinematográfica para a educação popular, e estaria sob tutela do Ministério da Educação e Saúde. Mas quando este departamento foi instituído acabou ficando subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o qual também ficou responsável pelo cinema e o rádio educativos, bem como pela Revista Nacional de Educação (SIMIS, *idem*). De acordo com José Inácio de Melo Souza (1991, p. 238), tal fato contrariava o Ministério da Educação e Saúde (MES), já que o ministro Gustavo Capanema, tinha por pretensão que os segmentos da denominada “cultura de massas” ficassem sob a administração deste ministério, propondo a seguinte organização:

³ Existem controvérsias quanto aos integrantes deste comitê, uma vez que conforme consta nos Relatórios da Diretoria da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros – ACPB, p. 71, estavam envolvido com o processo de criação do DPDC Roquete Pinto, Sales Filho, Fernando Magalhães e Ana Amélia Carneiro de Mendonça.

O projeto de lei anexado a essas considerações desdobrava o DPDC em dois serviços independentes. O primeiro, o Serviço de Publicidade e Propaganda, ficaria diretamente subordinado ao Ministério da Justiça; o segundo, o Serviço de Difusão Cultural, ficaria sob a orientação de Capanema. Sob a jurisdição deste ficavam a Revista Nacional de Educação, a censura cinematográfica, a radiodifusão educativa e a cultura física, ou seja, todas as perdas que o Ministério da Educação tivera com a criação do Departamento de Propaganda.

Os anseios de Capanema foram atendidos apenas no ano de 1937, quando ocorreu a institucionalização do Serviço da Radiodifusão Educativa e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), presidido por Edgar Roquette Pinto, órgãos estes subordinados ao MES. A mobilização para a criação deste instituto foi articulada por Roquette Pinto, que em 1936, por meio de um projeto de lei sugeria a criação do mesmo, projeto enviado a Vargas por Gustavo Capanema, onde este expunha a necessidade de sua criação. Dentre os motivos que foram colocados para a criação do INCE colocava-se que este poderia sistematizar as ações estatais voltadas ao cinema, conforme já estava previsto no decreto 21.240, e que não se deveria mais adiar o processo de sua implantação, uma vez que muitos já estavam persuadidos quanto aos benefícios do cinema como instrumento facilitador do ensino e educação popular, tal argumento já sugeria que a função do órgão seria justamente o uso do cinema como ferramenta didática. Conforme coloca Elisandra Araújo Galvão (2004, p. 51), outras sugestões colocadas no momento por Roquette foram:

Destacava também que nem sempre as instituições públicas e particulares, preocupadas com o aproveitamento do cinema educativo, encontravam a devida assistência técnica por parte do Estado. Educadores da época, em particular Roquette Pinto, apontavam que o governo ainda não havia tirado de outro importante meio de comunicação, a radiodifusão, quase nada do que poderia fornecer à educação pública. A falta de fiscalização e de orientação

educativa das transmissões radiofônicas, com raras exceções, era quase absoluta. Com o cinema, esperava-se que o Estado adotasse uma atitude diferente. Roquette depositava fortes esperanças no cinema: “O cinema educativo será, entre nós, e qualquer dia, tão importante quanto o é na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos 60”.

Segundo Simis (2008), apesar de criado em 1937, em 10 de março de 1936 já havia sido criada uma Comissão Instaladora, a qual já articulava ações que visavam à legitimação deste instituto, dentre as ações empreendidas desde 1936, temos: a aquisição e edição de filmes educativos; o início das produções e as distribuições de cópias para escolas do país. Mesmo antes de sua criação oficial já haviam sido produzidos 26 filmes, entre estes havia os de reportagens, os artísticos e os de caráter científico.

O INCE não se restringia ao processo de produção e análise de conteúdo e adaptação para filmes educativos, este estabelecimento também organizou uma filмотeca, elaborou documentários e realizou projeções em escolas e institutos culturais, dentre outras ações. Vale ressaltar que o trabalho promovido pelo instituto concentrava o atendimento de todos os recursos técnicos necessários para a realização de suas propostas, desta maneira eram realizadas pelo mesmo a montagem, a copiagem, a filmagem, a gravação do som e inclusive a revelação dos filmes. De acordo com Simis (*idem*), até o ano de 1941, já haviam sido produzidos pelo INCE cerca de 200 filmes, os quais foram devidamente distribuídos para uso educativo. Portanto, não se pode desconsiderar a importância deste instituto para o desenvolvimento do cinema nacional, uma vez que em seu processo de produção o mesmo acaba sendo um grande formador de mão de obra qualificada para o processo produtivo cinematográfico.

Alguns anos depois, a estrutura burocrática estatal foi aprimorada com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), originado pelo decreto-lei 1.915 de dezembro de 1939, passando a vigorar a partir de janeiro dos anos 40. Este órgão seria regido por Lourival Fontes, com apoio de nomes como Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Cândido

Mota Filho. No que concerne ao cinema, este decreto dedicava os capítulos II e IX. Atendendo aos requisitos que alteravam a configuração social após a instauração do Estado Novo, o DIP ficava responsabilizado pelo controle de várias atividades relacionadas com a imprensa e propaganda. Por controle, pode-se compreender uma maior intervenção no conteúdo das produções culturais por meio da censura, no caso do cinema, haviam várias especificações sobre os moldes do que o departamento esperava dali em diante em relação ao conteúdo das produções do cinema nacional, bem como da organização dos setores envolvidos na área.

Na parte do decreto 1.949/39 dedicada a fixar as normas para o cinema, temos novamente a inserção do Estado como mediador das relações, que eram de longa data conflitivas, entre os produtores, exibidores e importadores. Foi proposta nesta legislação a criação de um convênio com o objetivo de regular as relações entre os setores, tal projeto não vigorou, mas mesmo assim o Estado permaneceu como árbitro em tais relações, o que fica claro com a criação do Conselho Nacional de Cinematografia na Divisão de Cinema e Teatro do DIP, instituído pelo decreto-lei 4.064 de 1942 (SIMIS, *idem*).

Neste Conselho, que foi presidido por Lourival Fontes, então diretor-geral do DIP, havia representação de cada parte dos setores envolvidos: os distribuidores de filmes nacionais eram representados por Alípio Ramos; os produtores tinham como representante Alberto Botelho; os importadores dos filmes estrangeiros tinham Ari Lima e o sindicato dos exibidores com David Serrador. Tal Conselho tinha como finalidade:

1) Estabelecer normas para os produtores, importadores, distribuidores, propagandistas e exibidores de filmes cinematográficos, regulando as relações entre os mesmos; e

2) Promover, regular e fiscalizar:

a) a produção, a circulação, a propaganda e a exibição;

b) congressos, convenções e acordos; e

c) o barateamento e as facilidades de transporte para os filmes (SIMIS, 2008, p. 65).

Os conflitos que já sucediam aos primórdios do cinema nacional estavam em grande parte relacionados com a interferência da produção

estrangeira no mercado nacional, uma vez que cada vez mais se intensificava a entrada principalmente de filmes norte-americanos no mercado brasileiro, os produtores nacionais já desde o decreto 21.240 de 1932, brigavam por sua fatia de mercado. É importante colocar que a produção norte-americana intensificou sua infiltração a nível internacional no período de Segunda Guerra Mundial, uma vez que os países europeus envolvidos na batalha diminuíram tanto as suas produções cinematográficas, como a exportação para outros países. Faz-se necessário também colocar que em nosso país a maioria das produções com incentivo eram as de caráter educativo, tendo poucos recursos o chamado “cinema de cavação”, produzido de forma independente do Estado realizava poucas produções aos moldes de longa-metragem de ficção. Portanto, a maioria destas produções dedicava-se a filmes documentais e cinejornais, até mesmo porque era a única forma dos mesmos conseguirem algum incentivo estatal, tais como premiações, tal contexto de nossa produção dificultava a concorrência com os estrangeiros, na medida em que, não estavam circunscritos no que poderíamos denominar de filmes de entretenimento.

Apesar de haver sido anos antes prescritos em legislação cotas para a exibição de filmes nacionais, não se pode afirmar que havia uma fiscalização tão rígida, tal imposição também desagradava aos exibidores, os quais tinham maior bilheteria com filmes estrangeiros, tal situação gerava, há muito, conflitos entre produtores e exibidores. Eram comuns críticas que cobravam do Estado uma defesa do mercado do cinema nacional, e não ficando fora disto o Conselho acima mencionado também era acusado de não proteger de modo efetivo a entrada destes filmes, mas a atuação de Lourival Fontes pode ser destacada como defensora da causa nacional junto aos representantes comerciais do cinema norte-americano, bem como pela sua embaixada, uma vez que o mesmo decreto-lei possui várias medidas de caráter protecionista, tais como a obrigatoriedade de exibição de longas-metragens produzidos no país, buscando atender as reivindicações dos produtores. Parte desta proteção ao mercado nacional é colocada por Simis (*idem*, p. 120):

O decreto-lei 1949/39, ao mesmo tempo que institucionalizava a produção oficial de filmes pelo DIP e exercia maior controle sobre as atividades de imprensa e propaganda, reafirmava a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de 100 metros lineares, embora isentasse o exibidor da inclusão do curta nos programas que exibissem um filme nacional natural ou de enredo de mais de mil metros, e, pela primeira vez, estabelecia a exibição compulsória do longa. Esta exibição compulsória era imposta tanto às salas de cinema, como aos cassinos, clubes e sociedades esportivas que exibissem programas cinematográficos. Para o seu cumprimento, exigia-se dos exibidores a inclusão de um título para cada cinema, ou seja, se no mesmo dia um título fosse exibido em mais de um cinema, o cumprimento da obrigatoriedade não estava configurado e, certamente, foi com base neste aspecto da legislação que os exibidores muitas vezes declararam a insuficiência da produção nacional.

Além destas imposições colocadas pelo DIP que visavam o incentivo da indústria de cinema nacional, várias outras normas foram instituídas pelo mesmo e pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, o qual foi criado em dezembro de 1945 pelo decreto 8.462, com o intuito de amparo. A fiscalização das medidas ficaria centralizada neste órgão, que as realizavam para aplicar a censura do que estava sendo exibido nos cinemas brasileiros.

A incrementação da burocracia estatal, juntamente dos incentivos destinados à área cinematográfica que se realizaram durante o governo Vargas, demonstram as expectativas que se construíram sobre o potencial do cinema, seja pelo seu caráter formativo e pedagógico, seja como instrumento capaz de propagar as ideologias presentes no cenário político deste governo.

CONCLUSÃO

Durante o período analisado fica clara a relação entre a cultura e a política, tendo como interesse comum o intuito de transformar a sociedade brasileira rompendo com as amarras do regime político anterior. Esse novo projeto político é desenvolvido com o ideal de valorizar o nacionalismo, nossas raízes, sendo então, composto de elementos que coincidem com a ordem política deste momento.

Por este motivo as mudanças políticas instauradas a partir da década de 30, principalmente no concerne proposta cultural, acabam coincidindo com a ideologia de uma elite intelectual, que considera a educação e a valorização do nacionalismo, instrumentos necessários ao desenvolvimento nacional, aderindo assim ao plano governamental, tornando-se então uma elite política. Este processo de uma elite intelectual aderir ao projeto estatal vai de encontro com as intenções deste governo, que sendo um grande “provedor”, busca atender a todos os setores da vida social por meio de políticas de proteção, mas cumprir com essa missão se fez necessário recrutar especialistas para o aparato estatal, justificando assim a participação política dos intelectuais.

Seguindo o curso da centralização política, neste período também há mobilizações que encaminham para uma centralização do plano cultural, onde uma elite intelectual, em sua posição de especialista, atuando politicamente acaba por sugerir o que acredita como melhor para a transformação social, criando assim representações que se acomodam na proposta do Estado. Sendo assim, estas elites ocupam posições-chave dentro das instituições, pois o poder não é de um homem, da mesma forma que a riqueza não se encontra na pessoa do rico. O poder requer instituições e públicos como meios através dos quais ele é exercido, condições indispensáveis à sua existência (MILLS, 1985).

Desta forma, a proposta estatal para o cinema estará de acordo com este modelo de atuação política, podemos perceber que apesar da diferença de atuação entre estes dois departamentos (INCE e DIP), eles acabam integrando as intenções sugeridas por Vargas, ao especificar como o cinema deveria ser utilizado pelo Estado, na difusão de enriquecimento

cultural da população, adequado às ideologias presentes do regime autoritário, tais como o nacionalismo, a unificação, modernização, ideal de progresso e desenvolvimento. De maneira que, tanto o cinema como outros meios de comunicação utilizados no período conseguem promover a propaganda estatal, além de reforçar a popularidade deste presidente ao atender os anseios de diversos segmentos sociais.

Desta maneira, é possível identificar nos órgãos criados pelo governo Vargas uma evolução na proposta do governo para o cinema, enquanto o INCE visava à utilização do cinema como instrumento auxiliar na formação educativa, posteriormente o DIP o utilizava como um instrumento de propaganda do regime após o golpe que implantou o Estado Novo. Sendo que a última, já podia ser identificada ainda de forma embrionária na primeira. Algo que a elite intelectual não identificou, uma vez que acreditavam que o governo Vargas partilhava do mesmo ideal nacionalista. O que permanece nesse processo é uma sobreposição do caráter artístico do cinema pelo seu caráter instrumental, tanto por parte do governo quanto por parte da *intelligentsia* envolvida, para ambos a autonomia artística do cinema poderia ser muito bem posta de lado em favor de um projeto considerado maior, a construção de uma nação.

BIBLIOGRAFIA

- BOMENY, Helena (Org.). 2001. *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas. Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco.
- BRAGA, Virna Ligia Fernandes. *Intelectuais Estadonovistas e a Construção do Estado Nacional*. Virtú (UFJF), v. 2, p. 1-13, 2008.
- CAPELATO, Maria Helena. 2003. “O Estado Novo: o que trouxe de novo?”. In: FERREIRA, Jorge e NEVES, Lucília de Almeida (Orgs), 2003. *O Brasil Republicano* Vol. II. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- GALVÃO, Elisandra de Araújo. *A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do instituto nacional do cinema educativo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Departamento de Bioquímica Médica do Instituto de Ciências Biomédicas, Dissertação de Mestrado, 2004.
- LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Programa de pós-graduação em História, Dissertação de Mestrado, 2005.
- MILLS, C. W. A elite do poder: militar, econômica e política. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. Fernandes, Heloisa R. (org.). São Paulo: Ática, 1985.
- PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e Cultura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1995.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais no Brasil: Trajetória e Contemporaneidade*. 2008. (Apresentação de Trabalho/ Comunicação).
- SCHWAB, Mariana de Castro. A missão dos intelectuais brasileiros como elite dirigente no projeto político e social do Estado Novo (1937-1945). Universidade Federal do Paraná. In: II Seminário de Sociologia e Política, 2010. Curitiba. *Anais do Seminário de Sociologia e Política*, ISSN da publicação: ISSN 2175-6880 (Online). Curitiba, 2010, p. 3-20.
- SCHWARTZMAN, Simon (org.). *Estado Novo, um auto-retrato*. Brasília, CPDOC/FGV, Ed. UnB, 1983.
- SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2008.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. São Paulo: Universidade de São Paulo—ECA, Dissertação de mestrado, 1991.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural* do Estado Novo. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas, 1987.